



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Complete Variations for Piano, Vol. 2

CD 1

LUDWIG VAN BEETHOVEN

32 Variations WoO 80

C minor / Do mineur / c-Moll

12'01

1	Theme. Allegretto	0'22
2	Variation I	0'15
3	Variation II	0'15
4	Variation III	0'16
5	Variation IV	0'17
6	Variation V	0'18
7	Variation VI	0'14
8	Variation VII	0'18
9	Variation VIII	0'18
10	Variation IX. Espressivo	0'24
11	Variation X	0'18
12	Variation XI	0'19
13	Variation XII	0'25
14	Variation XIII	0'22
15	Variation XIV	0'21
16	Variation XV	0'18
17	Variation XVI	0'19
18	Variation XVII	0'21
19	Variation XVIII	0'17
20	Variation XIX	0'15
21	Variation XX	0'13
22	Variation XXI	0'13
23	Variation XXII	0'12
24	Variation XXIII	0'24
25	Variation XXIV	0'14
26	Variation XXV. Leggiermente	0'14
27	Variation XXVI	0'14

28	Variation XXVII	0'16
29	Variation XXVIII	0'18
30	Variation XXIX	0'17
31	Variation XXX	0'29
32	Variation XXXI	0'25
33	Variation XXXII	2'20

JAN PIETERSZOOM SWEELINCK (1562-1621)

6 Variations on 'Mein junges Leben hat ein End' SwWV 324 **7'40**

A minor / La mineur / a-Moll

34	Variation I. Allegretto	1'20
35	Variation II	1'11
36	Variation III. Più lento	0'58
37	Variation IV.	1'17
38	Variation V. Più lento	1'01
39	Variation VI. Andantino	1'53

LUDWIG VAN BEETHOVEN

24 Variations on 'Venni amore' WoO 65 (from 12 Ariette Op. 7 by Vincenzo Righini) **25'34**

D major / Ré majeur / D-Dur

40	Theme. Allegretto	0'44
41	Variation I	0'44
42	Variation II	0'39
43	Variation III	0'36
44	Variation IV	0'42
45	Variation V	0'40
46	Variation VI	0'38
47	Variation VII	0'43
48	Variation VIII	1'02
49	Variation IX	0'42
50	Variation X	0'32
51	Variation XI	0'40
52	Variation XII	1'05
53	Variation XIII	0'46
54	Variation XIV	1'43

55	Variation XV	0'45
56	Variation XVI	0'54
57	Variation XVII	1'20
58	Variation XVIII	0'47
59	Variation XIX	0'37
60	Variation XX. Scherzando	0'44
61	Variation XXI	1'06
62	Variation XXII	0'52
63	Variation XXIII. Adagio sostenuto	4'13
64	Variation XXIV. Allegro	2'20
	 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	
	Aria variata alla maniera italiana BWV 989	16'25
	A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll	
65	Aria	1'59
66	Variation I. Largo	1'45
67	Variation II	1'14
68	Variation III	1'30
69	Variation IV. Allegro	1'09
70	Variation V. Un poco allegro	1'28
71	Variation VI. Andante	1'43
72	Variation VII. Allegro	0'56
73	Variation VIII. Allegro	1'01
74	Variation IX	1'07
75	Variation X	2'33
76	Chaconne (extr. Partita for Solo Violin No. 2 in D minor BWV 1004)	13'45
	Transcription for left-hand piano by JOHANNES BRAHMS (1833-1897)	

CD 2

LUDWIG VAN BEETHOVEN

5 Variations on 'Rule, Britannia!' WoO 79 (after the song by Thomas Arne)

5'42

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | Theme. Tempo moderato | 0'49 |
| 2 | Variation I | 0'46 |
| 3 | Variation II | 0'54 |
| 4 | Variation III | 0'45 |
| 5 | Variation IV | 0'44 |
| 6 | Variation V. Allegro | 1'44 |

MORTON FELDMAN (1926-1987)

Last Pieces *

11'19

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 7 | 1. Slow - Soft | 2'37 |
| 8 | 2. Fast - Soft | 1'30 |
| 9 | 3. Very slow - Soft | 5'20 |
| 10 | 4. Very fast - Soft as possible | 1'52 |

LUDWIG VAN BEETHOVEN

6 Variations WoO 77

7'51

G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 11 | Theme. Andante, quasi allegretto | 1'12 |
| 12 | Variation I | 1'10 |
| 13 | Variation II | 0'52 |
| 14 | Variation III | 0'48 |
| 15 | Variation IV. Poco sostenuto | 1'25 |
| 16 | Variation V | 0'52 |
| 17 | Variation VI | 1'32 |

JOHN CAGE (1912-1992)

7 Haiku *

2'16

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 18 | 1. For Elsa | 0'15 |
| 19 | 2. For Merle Armitage | 0'21 |
| 20 | 3. For Aghavni Uomini | 0'24 |
| 21 | 4. For Richard Lippold | 0'18 |

22	5. For Maro Ajemian	0'17
23	6. For Willem de Kooning	0'14
24	7. For Sonia Sekula	0'27

LUDWIG VAN BEETHOVEN

9 Variations on a March by Ernst Christoph Dressler WoO 63

6'43

C minor / Do mineur / c-Moll

25	Theme. Maestoso	0'46
26	Variation I	0'39
27	Variation II	0'39
28	Variation III	0'34
29	Variation IV	0'44
30	Variation V	0'41
31	Variation VI	0'35
32	Variation VII	0'42
33	Variation VIII	0'29
34	Variation IX. Allegro	0'54

GEORGE CRUMB (1929-2022)

35	Processional *	11'33
----	-----------------------	--------------

LUDWIG VAN BEETHOVEN

12 Variations on 'Menuet à la Viganò' WoO 68

15'22

(from the ballet *Le nozze disturbate* by Jakob Haibel)

C major / Do majeur / C-Dur

36	Theme. Allegretto	0'57
37	Variation I	0'56
38	Variation II	0'51
39	Variation III	0'59
40	Variation IV	1'12
41	Variation V	1'02
42	Variation VI	1'11
43	Variation VII	1'02
44	Variation VIII	0'58

45	Variation IX	0'54
46	Variation X	0'59
47	Variation XI	1'14
48	Variation XII. Allegro	3'07

JOHN CAGE

49	In a Landscape *	8'38
----	-------------------------	-------------

LUDWIG VAN BEETHOVEN

	7 Variations on 'God Save the King' WoO 78 (Anonymous)	9'07
	<i>C major / Do majeur / C-Dur</i>	

50	Theme	1'03
51	Variation I	0'54
52	Variation II	0'48
53	Variation III	0'48
54	Variation IV	0'50
55	Variation V. Con espressione	1'21
56	Variation VI. Allegro alla marcia	1'04
57	Variation VII	2'19

* Scores / Partitions : © Edition Peters

Cédric Tiberghien, *Steinway piano*

La première œuvre pour piano de Beethoven est un cycle de variations. Il avait 12 ans. Excellent improvisateur, le jeune Ludwig était également nourri des Maîtres anciens. La *Chaconne* pour violon seul de Bach est un exemple parfait de virtuosité à la fois de la part du compositeur et de l'interprète. Comment ne pas y songer en écoutant les *32 Variations en ut mineur* de Beethoven ? Bach, au-delà des célèbres *Goldberg*, a écrit un autre cycle de variations montrant tout son art dans l'embellissement d'un thème. Sweelinck avait une approche similaire et très émouvante.

Au travers de quelques œuvres de compositeurs américains du XX^e siècle, j'ai voulu évoquer d'autres formes de variations : le son serait-il lui-même une variation du silence ? Cage explore les limites de l'un et de l'autre dans ses *Hai'ku*. Dans une répétition presque obsessionnelle et sans cesse variée, *In a Landscape* semble être à la fois immobile et mouvant. Dans son approche presque aléatoire, Feldman semble suggérer que chaque nouveau son est une variation du précédent. Crumb modifiera sans cesse le même accord, pour construire son hypnotique *Processional*. Chacun de ces compositeurs travaille à sa façon à la subtile transformation du matériau, véritable variation perpétuelle !

CÉDRIC TIBERGHEN

La variation est un procédé d'écriture aussi vieux que la musique elle-même. Toutefois, avec l'émergence grandissante de l'édition musicale puis de l'opéra et de la pratique instrumentale dilettante dans les milieux aristocratiques et bourgeois – en somme avec l'accroissement du commerce de la musique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles – la variation devint progressivement un genre musical à part entière. Ainsi, tout interprète-improvisateur virtuose aimait à s'emparer d'un air à la mode pour le livrer à son auditoire sous de multiples facettes afin de susciter chez celui-ci le plaisir d'entendre et de reconnaître un thème connu sous des jours parfois fort éloignés de l'original. Si ces variations extemporanées avaient eu l'heur de plaire, leur auteur ne manquait pas alors d'en faire imprimer une version plus polie afin d'accroître ses revenus et sa notoriété, et de nourrir un marché à la demande de plus en plus forte.

Beethoven n'échappa pas à cette tendance, d'autant plus que, du premier concert qu'il donna à Cologne en 1778 jusque vers 1803, il sut s'imposer par ses talents de pianiste et d'improvisateur hors norme, aimant notamment à s'amuser avec des mélodies à succès pour les métamorphoser sur l'instant. Ce n'est donc guère un hasard si sa carrière éditoriale débuta vers l'âge de douze ans, en 1782, avec la publication d'un cahier de neuf variations sur une marche non identifiée d'Ernst Christoph Dressler (WoO 63). Dédié à la comtesse de Wolf-Metternich, ce cahier se distingue non seulement par sa tonalité mineure, tonalité rarement utilisée dans les cycles de variations contemporains, mais encore par son caractère solennel, presque hors de propos chez un jeune adolescent. De fait, ce dernier s'empressa de désarticuler la mélodie dans la variation 5 ! En 1790-1791, Beethoven récidiva avec une série de 24 variations sur l'ariette *Venni amore* de Vincenzo Righini (WoO 65), dédiée à la comtesse von Hatzfeld et publiée à Mannheim d'abord en 1791, puis de nouveau à Vienne en 1801. Parfaitement insipide, le thème laisse au compositeur une totale liberté qu'il sut largement exploiter, alternant des variations virtuoses (n^{os} 5, 13, 15), théâtrales (n^{os} 14, 23), espiègles (n^o 20) et d'autres d'une grande poésie (n^{os} 4, 12) avant de refermer le recueil par une conclusion épurée.

Dès son arrivée en Autriche, il poursuivit ses efforts dans le domaine de la variation sur des thèmes puisés dans les *singspiels*, opéras comiques et autres mélodies à succès afin de non seulement honorer des commandes privées, mais aussi de se faire une place dans une capitale qui pleurait toujours Mozart. Les douze variations sur le *Menuet à la Viganò* extrait du ballet *Le nozze disturbate* de Jakob Haibel (WoO 68), composées en 1795 et imprimées l'année suivante, sont fondées sur un thème dont la progression harmonique est d'une telle banalité que Beethoven s'y sentit libre d'y expérimenter son

goût pour l'abstraction : la donnée mélodique (aussi indigente que dans le recueil WoO 65) est bien vite oubliée pour faire place à diverses figurations pianistiques virtuoses ou lyriques des variations n^{os} 4 et 12 et aux sarcasmes de la variation n^o 5. Puis, c'est en admirateur de l'Angleterre qu'il rédigea de son propre chef entre 1802 et 1803 deux cycles sur des mélodies anglaises : sept variations sur *God Save the King* (WoO 78) et cinq sur le *Rule, Britannia!* de Thomas Arne (WoO 79), *Rule, Britannia!* que le Maître de Bonn réutilisera en 1813 pour incarner l'armée anglaise dans sa *Bataille de Vitoria* opus 91. Là encore, l'imagination du compositeur ne faiblit pas, évacuant même parfois complètement la mélodie de Arne pour n'en conserver que sa fondation harmonique.

Cette manière de ne travailler que sur la grille harmonique du thème initial sans se préoccuper de sa dimension mélodique est à rapprocher des variations sur basse obstinée tant appréciées à l'époque baroque : c'est en effet réduire le thème à un simple enchaînement d'accords. Les 32 variations en *do* mineur WoO 80 (1806) sont ainsi construites sur une basse de chaconne chromatique descendante et sont un concentré d'exercices tactiles étourdissant d'invention. Cet ensemble s'organise en trois plages tonales, *do* mineur (variations 1-11), *do* majeur (variations 12-16) et retour au ton principal (variations 17-32). Si l'on n'en connaît guère la genèse, ces variations rappellent que Beethoven fréquenta assidûment les œuvres pour clavier de Jean-Sébastien Bach : le cahier WoO 80 fait naturellement écho à la chaconne refermant la *Partita pour violon* BWV 1004 que Johannes Brahms, grand amateur de musique ancienne et bibliophile avisé, transcrivit pour la main gauche en 1881 sans chercher à l'enrichir d'harmonies anachroniques.

Alors que les variations sur un air connu répondaient plus volontiers à des impératifs mercantiles, celles sur un thème original avaient des visées esthétiques plus nobles. Il semble cependant que les six variations "très faciles" WoO 77 en *sol* majeur dérogent quelque peu à ce principe. Beethoven esquissa le thème durant l'été 1800, à un moment où il remportait de grands succès avec son *Septuor* opus 20 et jouissait d'une relative aisance matérielle. Le thème, dont le contour mélodique évoque vaguement un fragment du rondo final de la *Sonate n^o 11* opus 22 (1799-1800), se plie aux qualités et aux défauts des thèmes des cycles précédents : mélodie et assise harmonique sans prétentions fournissent un parfait support à des variations adaptées à un public amateur. Tel n'est pas le cas de l'*Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 de Jean-Sébastien Bach. À un thème très ouvragé sur le plan contrapuntique succèdent dix variations dont le style évoque les inventions à deux voix

et les partitas pour orgue. Cette page, copiée vers 1704-1713 par le frère aîné du compositeur avait probablement une visée pédagogique : l'éducation du jeune Johann Andreas. Les six variations de Jan Pieterszoon Sweelinck sur la chanson *Mein junges Leben hat ein End* (Ma jeune vie a une fin) relèvent de la même esthétique que l'*Aria* de Bach, mais s'apparentent à un *lamento* dans lequel l'auteur ajoute des contrepoints divers en une écriture sévère ou en style toccata (variation n°3). Les figurations de la variation n°5 (arpèges, doubles notes, notes alternées) anticipent déjà sur celles que déploiera Beethoven dans ses propres cycles.

Si Beethoven conféra au genre "thème et variations" ses nouvelles lettres de noblesse, il n'hésita pas à parfois évacuer la thématique initiale pour n'en retenir que l'ossature abstraite, comme dans le cycle WoO 79. Ce faisant, il ouvrait la voie aux compositeurs du XX^e siècle. Les quatre pages regroupées sous le titre *Last Pieces* de Morton Feldman, composées en 1959 et créées la même année à New York, se nourrissent de diverses sonorités réparties sur tout l'espace du clavier et non pas d'une mélodie facilement reconnaissable sur l'instant. Ainsi, la première pièce s'ouvre sur cinq sonorités de deux ou trois notes largement espacées, la dernière faisant réentendre l'intervalle initial de tierce mais dans une disposition différente : *ré-fa* ; *la* bémol-*do* ; *sol* bémol-*mi* bémol ; *la-do-mi* bémol ; *ré-fa*. Ces cinq objets sonores subissent alors des transpositions multiples d'une grande liberté rythmique et agogique. *Processional* de George Crumb, écrit en 1983 et donné pour la première fois en public en juillet 1984, obéit à la traditionnelle forme en trois sections A-B-A et est fondé sur un motif regroupant deux cellules de trois notes : *si* bémol-*la* bémol-*sol* bémol / *fa-mi* bémol-*ré* bémol. De nombreuses combinaisons plus ou moins symétriques et transpositions doublées de formules répétitives assurent leurs développements.

In a Landscape (1948) de John Cage fut composé sous l'influence de la Musique d'ameublement d'Érik Satie, concept visant à restituer l'ambiance sonore d'un lieu ou d'une situation du quotidien, c'est-à-dire une musique de consommation à l'opposé de la Musique en tant qu'art. *In a Landscape* fut à l'origine conçu pour accompagner une chorégraphie de Merce Cunningham, d'où une organisation très stricte du temps. La pièce use d'un artifice qui peut évoquer celui de la chaconne, mais au lieu d'une basse obstinée, c'est un module de 15 mesures (5+7+3) qui est réitéré quinze fois, les deux pédales devant être maintenues enfoncées afin de former un halo sonore et "assouplir et calmer l'esprit, le rendant ainsi sensible aux influences divines." Quant aux *Seven Haiku* (1951-1952), ils sont

tous construits autour d'un module de trois mesures de cinq, sept et cinq noires chacun, répondant ainsi à la structure même du haïku. Ce genre de poème d'origine japonaise compte en effet 17 sons élémentaires ou syllabes brèves ('mores') répartis en trois vers de cinq, sept et cinq mores. Cage, revenant à l'un des sens étymologiques latins de 'more' (*mora*, arrêt, pause), fait grand usage du silence, tout en ménageant une part de hasard – et donc d'imprévisibilité – dans le déroulé de l'œuvre.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Beethoven's first piano work was a set of variations. He was twelve years old. An excellent improviser, the young Ludwig was also nurtured by the Old Masters of music. Bach's Ciaccona for solo violin is a perfect example of virtuosity on the part of both composer and performer. How can one not to think of it when listening to Beethoven's Thirty-two Variations in C minor? In addition to the famous 'Goldbergs', Bach wrote another cycle of variations showing all his skill in the embellishment of a theme. Sweelinck had a similar and very moving approach.

By including a few works by American composers of the twentieth century, I wanted to evoke other forms of variation: could sound be itself a variation of silence? Cage explores the limits of both in his *Haiku*. With its well-nigh obsessive and endlessly varied repetition, *In a Landscape* seems to be at once motionless and mobile: Feldman's almost aleatoric approach appears to suggest that each new sound is a variation on the previous one. Crumb constantly modifies the same chord to build his hypnotic *Processional*. Each of these composers works in his own way on the subtle transformation of the material, in genuinely perpetual variation!

CÉDRIC TIBERGHIE
Translation: Charles Johnston

Variation is a compositional device as old as music itself. However, with the growing emergence of music publishing, then of opera, and of dilettante instrumentalists in aristocratic and bourgeois circles – in short, with the growth of the music business in the seventeenth and eighteenth centuries – the set of variations gradually became a musical genre in its own right. Virtuoso performers liked to take a fashionable tune and present it to their audience in a variety of ways, in order to give their listeners the pleasure of hearing a well-known theme and recognising it in contexts sometimes very distant from the original. If these extemporised variations were well received, their creator would not fail to issue a more polished version of them in print so as to increase his or her income and reputation, and to feed an increasingly strong market demand.

Beethoven was no exception to this trend, especially as, from the first concert he gave in Cologne in 1778 until around 1803, he established his reputation with his extraordinary talents as a pianist and improviser, who was particularly fond of amusing himself with fashionable melodies and transforming them on the spot. So it is no coincidence that his published career began at the age of twelve, in 1782, with the publication of a set of nine variations on an unidentified march by Ernst Christoph Dressler (WoO 63). Dedicated to Countess Wolf-Metternich, the piece is notable not only for its key of C minor (the minor mode was rarely used in variation cycles of the time), but also for its solemn character, almost inappropriate for a young adolescent. Moreover, he is quick to dismantle the melody, as early as Variation 5. Beethoven returned to the variation genre in 1790-91, with a set of twenty-four based on Vincenzo Righini's arietta 'Venni amore' (WoO 65), dedicated to Countess von Hatzfeld and published first in Mannheim in 1791, then again in Vienna in 1801. This utterly bland theme gave the composer carte blanche to do whatever he liked with it, a freedom he exploited to the full, alternating virtuosity (nos. 5, 13, 15), theatricality (nos. 14, 23), impishness (no. 20) and poetry (nos. 4, 12) before rounding off the set with a pared-down conclusion.

On arriving in Austria, Beethoven continued to write variations on themes taken from singspiels and comic operas and on other currently popular tunes, not only to fulfil private commissions but also to carve out a place for himself in a capital that was still mourning Mozart. The Twelve Variations on the *Menuet à la Viganò* from Jakob Haibel's ballet *Le nozze disturbate* (WoO 68), composed in 1795 and printed the following year, are based on a theme whose harmonic progression is so banal that Beethoven felt free to exercise his penchant for abstraction: the melodic element (as threadbare as in WoO 65) is quickly forgotten to make way for various virtuoso or lyrical piano figurations in Variations 4

and 12 and for the sarcasms of Variation 5. Between 1802 and 1803, on his own initiative, he expressed his admiration of England in two cycles on British national airs: the Seven Variations on *God Save the King* (WoO 78) and Five Variations on Thomas Arne's *Rule, Britannia!* (WoO 79) – a theme he reused in 1813 to represent the British army in *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (Wellington's victory or the Battle of Vitoria) op.91. Here too, the composer's imagination was as fertile as ever, sometimes setting Arne's melody entirely to one side and retaining only its harmonic foundation.

This method of working solely on the harmonic framework of the initial theme without regard for its melodic dimension may be compared to the variations on an ostinato bass so popular in the Baroque period: in effect, it means reducing the theme to a simple sequence of chords. Hence the Thirty-two Variations in C minor WoO 80 (1806) are built on a descending chromatic chaconne bass and are crammed to the hilt with dizzyingly inventive keyboard exercises. The set is divided into three tonal areas, C minor (variations 1-11), C major (variations 12-16) and the tonic once more (variations 17-32). Although we know little about their genesis, these Variations WoO 80 remind us that Beethoven was an assiduous student of the keyboard works of Johann Sebastian Bach: they form a natural echo of the Ciaccona that closes the Partita for unaccompanied violin BWV 1004, a work that Johannes Brahms, a great lover of early music and a discerning bibliophile, transcribed for the left hand in 1881 without seeking to enrich it with anachronistic harmonies.

While sets of variations on a well-known tune met commercial imperatives more readily, those on an original theme had nobler aesthetic aspirations. All the same, it might seem that the Six Variations in G major WoO 77 (described on the title page of the first edition as 'très faciles', very easy) depart somewhat from this principle. Beethoven sketched the theme in the summer of 1800, at a time when he was enjoying great success with his Septet op.20 and living in relative material comfort. The theme, whose melodic contour vaguely recalls a fragment of the Rondo finale of the Piano Sonata no.11, op.22 (1799-1800), has the same qualities and shortcomings as those of the preceding sets: an unpretentious melody and harmonic foundation form a perfect basis for variations aimed at an amateur market. Such is decidedly not the case with Johann Sebastian Bach's *Aria variata alla maniera italiana* BWV 989. An intricately worked contrapuntal theme is followed by ten variations whose style suggests the Two-part Inventions and the partitas for organ. At some time between 1704 and 1713, the composer's elder brother Johann Christoph copied the piece into the anthology now known as the 'Andreas Bach Buch' after his younger son Johann Andreas (1713-79), who inherited it. Jan Pieterszoon

Sweelinck's six variations on the song *Mein junges Leben hat ein End* (My young life has an end) subscribe to the same aesthetic as Bach's *Aria*, but the work is more akin to a *lamento* to which the composer adds diverse counterpoints in the strict or the toccata style (Variation 3). The figurations of Variation 5 (arpeggios, double notes, alternating notes) already anticipate those that Beethoven was to deploy in his own variation sets.

If Beethoven gave the 'theme and variations' genre new lustre, he did not hesitate on occasion – as we have seen above – to ignore the initial thematic material and to retain only its abstract framework, as in the WoO 79 set. In so doing, he blazed the trail for the composers of the twentieth century. Morton Feldman's four compositions assembled under the title *Last Pieces*, written in 1959 and premiered in New York the same year, draw their material from a series of sounds spread over the entire compass of the keyboard, rather than an immediately recognisable melody. For example, the first piece opens with five sonorities of two or three widely spaced notes, the last repeating the initial interval of a third but in a different layout: D-F; A flat-C; G flat-E flat; A-C-E flat; D-F. These five sound objects then undergo multiple transpositions of great rhythmic and agogic freedom. George Crumb's *Processional*, composed in 1983 and first performed in public in July 1984, complies with the traditional form in three sections *A-B-A* and is founded on a motif comprising two cells of three notes: B flat-A flat-G flat / F-E flat-D flat. These are then developed through many more or less symmetrical combinations and transpositions coupled with repetitive formulas.

John Cage's *In a Landscape* (1948) was composed under the influence of Erik Satie's 'Musique d'ameublement' (literally, 'musical furnishings'), a concept intended to reproduce the soundscape of a place or an everyday situation, that is to say music for consumption as opposed to music as art. *In a Landscape* was originally designed to accompany a dance piece by Merce Cunningham, whence its very strict temporal organisation. The work makes use of a device that may suggest the chaconne, but instead of an ostinato bass, it is a module of fifteen bars (5+7+3) which is repeated fifteen times, with the piano's two pedals sustained throughout in order to form a sonic halo and 'to sober and quieten the mind, thus making it susceptible to divine influences'. Each of Cage's *Seven Haiku* (1951-52) is built around a module of three bars of five, seven and five crotchets, thus corresponding to the very structure of the haiku. This poetic genre originating in Japan consists of elementary sounds or short syllables ('on' or 'morae') divided into three verses of five, seven and five morae. Cage, referring

to one of the etymological meanings of 'mora' in Latin (a delay or pause), makes extensive use of silence, while allowing for an element of chance – and therefore of unpredictability – in the unfolding of the work.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Charles Johnston

Beethovens erste Komposition für Klavier ist ein Variationszyklus. Er war zwölf Jahre alt. Als hervorragender Improvisator ließ sich der junge Ludwig auch von den alten Meistern anregen. Die *Chaconne* für Solovioline von Bach ist das perfekte Beispiel für ein Werk, in dem sich die Virtuosität sowohl des Komponisten als auch des Interpreten zeigt. Wie könnte man nicht an sie denken beim Anhören von Beethovens *32 Variationen in c-Moll*? Nicht nur in den berühmten *Goldberg-Variationen*, sondern auch in einem anderen Zyklus von Bach zeigt sich, wie kunstvoll er ein Thema verschönern konnte, indem er es variierte. Bei Sweelinck findet sich ein ähnliches, höchst ergreifendes Verfahren.

Andere Formen der Variation wollte ich mit einigen Werken von amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts präsentieren: Ist vielleicht der Klang selbst eine Variation der Stille? Cage testet die Grenzen von beidem in seinen *Haiku* aus. Und seine Komposition *In a Landscape* scheint mit ihren fast obsessiven und unentwegt variierten Wiederholungen statisch und bewegt zugleich. Feldman wiederum hat einen nahezu aleatorischen Ansatz und deutet damit womöglich an, dass jeder neue Klang als eine Variation des vorausgegangenen aufzufassen ist. Crumb schließlich baut bei seinem hypnotischen Werk *Processional* auf die ständige Veränderung des gleichen Akkords. Jeder dieser Komponisten hat seine eigene Arbeitsweise, wenn es darum geht, Material auf subtile Art zu verwandeln – was einer immerwährenden Variation gleichkommt!

CÉDRIC TIBERGHIE

Übersetzung: Irène Weber-Froese

Die Variation

als Gestaltungsprinzip ist so alt wie die Musik selbst. Zu einer eigenständigen Gattung wurde sie durch die wachsende Bedeutung der Edition von musikalischen Werken, der Oper sowie der Hausmusik, die interessierte Laien aus dem aristokratischen und bürgerlichen Milieu ausübten – letztlich also durch die zunehmende Kommerzialisierung der Musik im 17. und 18. Jahrhundert. Die virtuosen Interpreten/Improvisatoren bemächtigten sich nur allzu gern einer allgemein beliebten Melodie, um sie ihrem Publikum auf unterschiedlichste Arten zu präsentieren und ihm die Freude zu bereiten, ein Thema zu hören und wiederzuerkennen, dessen Ursprünge in manchen Fällen weit zurückreichten. Diese Stegreif-Variationen dienten dem reinen Vergnügen, doch ließ es sich ihr Schöpfer nicht nehmen, anschließend eine etwas „zivilisiertere“ Fassung davon drucken zu lassen, um sein Einkommen und seinen Bekanntheitsgrad zu steigern und außerdem einen Beitrag zu einem Markt zu leisten, in dem die Nachfrage immer größer wurde.

Auch Beethoven konnte sich dieser Tendenz nicht entziehen, und so machte er sich in der Zeit zwischen seinem ersten Konzert 1778 in Köln und etwa 1803 – in der er wegen seines außergewöhnlichen Talents als Pianist und Improvisator an Bekanntheit gewann – einen Spaß daraus, wiederholt auf erfolgreiche Melodien zurückzugreifen und sie spontan zu verändern. Es dürfte kein Zufall sein, dass er 1782, also mit etwa zwölf Jahren, seine Tätigkeit als Herausgeber mit der Veröffentlichung einer Sammlung von 9 *Variationen* (WoO 63) über einen nicht identifizierten Marsch von Ernst Christoph Dressler begann. Dieses der Gräfin Wolf-Metternich gewidmete Werk ist nicht nur durch die Molltonart ungewöhnlich (die in den damaligen Variationszyklen selten angewandt wurde), sondern auch durch den feierlichen Charakter, der für einen jungen Menschen fast unpassend scheint. Und tatsächlich verzerrte der Komponist die Melodie gleich in der fünften Variation! 1790/91 beschäftigte sich Beethoven erneut mit der Gattung, als er die 24 *Variationen über die Arietta „Venni amore“ von Vincenzo Righini* (WoO 65) schrieb, die er der Gräfin Hatzfeld widmete. Diese Sammlung wurde erst in Mannheim (1791) und dann in Wien (1801) veröffentlicht. Das Thema ist ausgesprochen langweilig und lässt so dem Komponisten alle Freiheiten, was Beethoven denn auch gehörig auszunutzen wusste: Virtuose (Nrn. 5, 13, 15), theatralische (Nrn. 14, 23), schalkhafte (Nr. 20) und zutiefst poesievolle Variationen (Nrn. 4, 12) wechseln einander ab, bevor das Werk auf schlichte Art endet.

Nach seiner Ankunft in Österreich beschäftigte sich Beethoven weiterhin mit der Variationenform, wobei ihm nunmehr Themen aus Singspielen und komischen Opern oder andere beliebte Melodien als

Grundlage dienten. Damit entsprach er privaten Aufträgen, wollte sich aber auch einen Namen in der Stadt Wien machen, die immer noch Mozart nachtrauerte. Die *12 Variationen über das „Menuett à la Vignano“* aus dem Ballett *Le nozze disturbate* von Jakob Haibel (WoO 68), die 1795 komponiert und im folgenden Jahr gedruckt wurden, basieren auf einem Thema, dessen harmonischer Fortgang dermaßen banal ist, dass Beethoven seiner Neigung zur Abstraktion freien Lauf ließ: Die melodische Gegebenheit (ebenso armselig wie die der Sammlung WoO 65) ist schnell vergessen und weicht verschiedenen pianistischen Gestaltungsformen, die mal virtuos und mal lyrisch (Nr. 4 bzw. 12) oder auch sarkastisch (Nr. 5) sind. Aus eigenem Antrieb und als Bewunderer von England schrieb er 1802 und 1803 zwei Zyklen über englische Melodien: *7 Variationen über „God Save the King“* (WoO 78) und *5 Variationen über das Lied „Rule, Britannia!“ von Thomas Arne* (WoO 79), das er 1813 in *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 erneut benutzen würde, um die englische Armee darzustellen. Auch da gibt Beethoven nicht nach und lässt manchmal die Melodie von Arne gänzlich außeracht, um nur die harmonische Grundlage beizubehalten.

Dieses Verfahren, unter Vernachlässigung der melodischen Komponente einzig mit dem harmonischen Gerüst des Anfangsthemas zu arbeiten, findet sich auch bei den in der Barockzeit so beliebten Variationen über Ostinato-Bass: Im Grunde geht es darum, das Thema auf eine einfache Folge von Akkorden zu reduzieren. So gründen Beethovens *32 Variationen in c-Moll* WoO 80 von 1806 auf einer absteigenden, chromatischen Chaconne-Basslinie und stellen eine Ansammlung von Fingerübungen von betörender Einfallskraft dar. Die Struktur des Werks ergibt sich aus drei tonal unterschiedlichen Abschnitten: Auf c-Moll (Variationen 1-11) folgt C-Dur (Variationen 12-16), dann geht es in die Grundtonart zurück (Variationen 17-32). Man weiß kaum etwas über die Entstehung dieser Komposition, aber sie ruft in Erinnerung, dass sich Beethoven regelmäßig mit der Tastenmusik von Johann Sebastian Bach beschäftigt hat: Natürlich lässt sie an die Chaconne denken, die dessen *Partita für Violine solo* BWV 1004 beschließt; von dieser wiederum schrieb Johannes Brahms, ein großer Liebhaber der alten Musik und kluger, bibliophiler Sammler, 1881 eine Klavierbearbeitung für die linke Hand, wobei er darauf verzichtete, sie mit anachronistischen Harmonien zu bereichern.

Während die Variationen über eine bekannte Melodie häufig aus profitorientierten Gründen entstanden, zielten jene über ein Originalthema auf eine etwas verfeinerte Ästhetik. Für die *6 „sehr leichten“ Variationen in G-Dur* WoO 77 scheint dies freilich nicht zuzutreffen. Beethoven skizzierte das Thema im Sommer 1800, als er mit seinem *Septett* op. 20 einen großen Erfolg errungen hatte

und einen gewissen Wohlstand genoss. Das Thema, dessen melodische Linie vage an eine Passage im finalen Rondo seiner *Sonate Nr. 11 op. 22* (1799-1800) erinnert, zeigt die gleichen Eigenschaften und Mängel wie jene der vorausgegangenen Zyklen: Melodie und harmonisches Fundament sind anspruchslos und liefern damit die perfekte Basis für Variationen, wie sie einem Liebhaberpublikum gerecht werden. Anders verhält es sich mit der *Aria variata alla maniera italiana* BWV 989 von Johann Sebastian Bach. Auf ein Thema mit einem höchst kunstvoll ausgearbeiteten Kontrapunkt folgen zehn Variationen, die stilistisch an die zweistimmigen Inventionen oder die Partiten für Orgel dieses Komponisten erinnern. Das Werk wurde zwischen 1704 und 1713 von Bachs älterem Bruder kopiert und diente wahrscheinlich einem pädagogischen Zweck, nämlich als Übungsstück für den jungen Johann Andreas Bach. Die *6 Variationen über das Lied „Mein junges Leben hat ein End“* von Jan Pieterszoon Sweelinck haben die gleiche Ästhetik wie die *Aria* von Bach, ähneln vom Wesen her jedoch einem Lamento. Der Komponist bereichert den mal strengen, mal im Stil einer Toccata (Variation Nr. 3) gehaltenen Satz mit unterschiedlichen kontrapunktischen Elementen. Die charakteristischen Arpeggien, Doppelgriffe und alternierenden Noten antizipieren die Stilelemente, die Beethoven in seinen Variationszyklen anwendet.

Während der Bonner Meister dem Genre „Thema und Variationen“ zu neuen Ehren verhalf, zögerte er manchmal nicht, das ursprüngliche Thema zu ignorieren und nur den abstrakten Rahmen beizubehalten, wie zum Beispiel in dem Zyklus WoO 79. Dies machte ihn zu einem Vorläufer der Komponisten des 20. Jahrhunderts. Die vier mit *Last Pieces* betitelten Sätze von Morton Feldman entstanden 1959 und kamen im selben Jahr in New York zur Uraufführung. Sie basieren nicht etwa auf einer leicht und unmittelbar erkennbaren Melodie, sondern auf verschiedenen Klängen, die sich über die ganze Breite der Tastatur verteilen. So beginnt das erste Stück mit fünf Klängen aus zwei oder drei weit auseinander liegenden Tönen, wobei im letzten die Terz vom Anfang wieder zu hören ist, jedoch in anderer Anordnung: d-f; as-c; ges-es; a-c-es; d-f. Die fünf Klangthemen werden dann auf vielfältige und – was Rhythmus und Agogik betrifft – sehr freie Art verändert. George Crumb gab seinem Werk *Processional*, das 1983 entstand und im Juli 1984 zum ersten Mal öffentlich zu hören war, die traditionelle dreiteilige Form ABA. Es gründet auf einem Motiv, das aus zwei Zellen von drei Noten besteht: b-as-ges und f-es-des. Ihre Entwicklung findet über zahlreiche, mehr oder weniger symmetrische Kombinationen und Transpositionen statt, die mit repetitiven Formeln verdoppelt werden.

John Cage schrieb *In a Landscape* 1948 unter dem Einfluss der „Einrichtungsmusik“ („musique d'ameublement“) von Erik Satie: Dieses Konzept zielt darauf ab, die klangliche Atmosphäre eines Ortes oder einer Situation aus dem Alltag darzustellen. Es geht mithin um eine „Gebrauchsmusik“ im Gegensatz zur Musik als reiner Kunst. Ursprünglich sollte dieses Werk eine Choreografie von Merce Cunningham begleiten, daher die sehr strikte Organisation des Zeitmaßes. In dem Stück wird ein Kunstgriff angewandt, der an eine Chaconne erinnern könnte, doch anstelle eines Ostinato-Basses wird eine Gruppe von 15 Takten (5+7+3) fünfzehnmal wiederholt, wobei die beiden Pedale durchgehend gedrückt sein sollen, um einen klanglichen Halo zu erzeugen und „den Geist zu entspannen und zu beruhigen und damit für die göttlichen Einflüsse empfänglich zu machen“. Was die *Seven Haiku* (1951/52) von Cage betrifft, so ist das formgebende Element bei allen ein Ensemble aus drei Takten mit jeweils fünf, sieben und fünf Viertelnoten, womit der Struktur des Haikus entsprochen wird. Diese japanische Gedichtform hat in der Tat siebzehn Grundlaute oder kurze Silben („Moren“), die sich über drei Verse zu fünf, sieben und fünf „Moren“ verteilen. Dass der Begriff „More“ auf das lateinische Wort „mora“ für „Verzögerung“ oder „Pause“ zurückgeht, veranlasst Cage, von diesen häufig Gebrauch zu machen, und dabei lässt er dem Zufall – und damit der Unberechenbarkeit – im Ablauf des Werks viel Raum.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Déjà paru / Already available

VARIATION[S] Vol.1

Available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

'Eroica Variations' Op. 35

Variations Opp. 34, 76, WoO 69, 70, 75, 76
With

W. A. MOZART: Piano Sonata No. 11 K. 331

R. SCHUMANN: Etudes in Variation Form on a
Theme by Beethoven WoO 31,
Geistervariationen WoO 24

A. WEBER: Variations Op. 27

2 CD HMM 902433.34



“Un double album qui force l’admiration.”

– **Pianiste**

“Une pertinente ode à la variation.”

– **Diapason**



‘...the kind of playing that holds up well on long-term listening.’

– **Gramophone**

„Tiberghien kann mit einem feinen, kontrollierten Spiel, das von der Tontechnik optimal eingefangen wurde, die Modernität des Werkes deutlich zu machen.“

– **Pizzicato**

Cédric Tiberghien - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Partitas Nos. 2, 3 & 4
CD HMA 1901869



JOHANNES BRAHMS
Sonatas Op. 120
Zwei Gesänge Op. 91
Wiegenlied
Antoine Tamestit, viola
With Matthias Goerne, baritone
CD HMM 902652



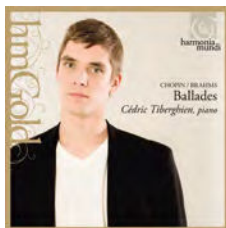
Piano Concerto No. 1
Haydn Variations
BBC Symphony Orchestra,
Jiří Bělohlávek
CD HMG 501977



Hungarian Dances
CD HMA 1952015

JOHANNES BRAHMS
FRÉDÉRIC CHOPIN
Ballades

CD HMG 501943

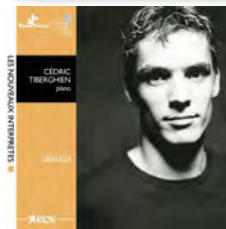


FRÉDÉRIC CHOPIN
Mazurkas, Polonaise-Fantaisie

CD HMC 902073

CLAUDE DEBUSSY
Estampes. Images I & II
Masques. L'Isle joyeuse

CD HMN 911717



MAURICE RAVEL
Concertos pour piano
Mélodies

*With Stéphane Degout, baritone
Les Siècles, François-Xavier Roth*

CD HMM 902612



BEL CANTO
The Voice of the Viola
Antoine Tamestit, viola

CD HMM 902277



TAP

THÉÂTRE
AUDITORIUM
POITIERS
SCÈNE
NATIONALE

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée João Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et ensemble Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

The TAP – Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by João Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.

The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and ensemble Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten João Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird. Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und ensemble Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

Avec le soutien du Centre national de la musique et du Théâtre Auditorium de Poitiers



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : janvier 2023, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers (France)

Direction artistique, prise de son, montage, et mastering : Aline Blondiau

Accord piano : Cyril Mordant

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

cedrictiberghien.com

HMM 902435.36